

Silvina Ocampo y Armonía Somers: dos escrituras, un territorio

Rosana Guardalá

(IEGE) Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género-CONICET
(UNR) Universidad Nacional de Rosario

Resumen:

Silvina Ocampo y Armonía Somers, pese a estar separadas por una orilla, logran, a partir del particular tratamiento del espacio en algunos de sus cuentos, demostrar un mismo imaginario más cercano a lo literario que a lo real. Este nuevo territorio escriturario estaría configurado por una serie de “espacios corridos”. Denominaremos de este modo a aquellos sitios que han trascendido las determinaciones y límites culturales que los definen. Se pueden plantear tres tipos; el primero, espacios abiertos que se convierten en cerrados; el segundo, anónimos que se convierten en propios; y por último, espacios que habitualmente son cálidos y acogedores pero se construyen como sofocantes.

En conclusión, Armonía y Silvina se encuentran en la emergencia de una serie de espacios que desestabilizan los límites literarios y que evidencian la preocupación y la mirada ávida de dos mujeres que supieron leer las señales de su tiempo, en tanto encuentran en sus escrituras las posibilidades de alertar mediante la configuración espacial sobre la brecha existente entre el mundo y la humanidad.

PALABRAS CLAVES: Armonía Somers / Silvina Ocampo / Espacios corridos / Territorio escriturario

Silvina Ocampo and Armonía Somers: two writers, one territory

Summary:

There is a world of a difference between Silvina Ocampo and Armonía Somers and yet, by means of their particular approach to space in some of their short stories, they manage to reveal an equal set of widespread literary views. Furthermore, this new writing territory would be framed by a series of *stirred spaces*. Such is the term we shall use to refer to those spots which have gone beyond the cultural patterns and borders that traditionally define them. From this perspective, we may outline three types of such spaces; the first type implies open spaces that become enclosed; the second stands for anonymous spaces that become personal, and as for the third type, the latter involves those usually warm and cosy spaces that are built up as stifling. To sum up, Somers and Ocampo stand together in the outbreak of a series of spaces that come to unsettle literary boundaries as well as unveil the worries and zealous stare of two women who knew how to read the signs of their times. In fact, it is through their spatial framework that both authors' fictional output comes to warn against the existing gap between the world and humankind.

KEY WORDS: Armonía Somers / Silvina Ocampo / Stirred spaces / Writing territory

RECIBIDO: 15/08 /14

ACEPTADO: 7/12/14

Silvina y Armonía, las “raras rioplatenses”

En 1966 se edita *Aquí. Cien años de raros*,¹ antología de nuevos autores uruguayos con prólogo de Ángel Rama. Estas breves seis páginas transcurren entre la revisión histórica-literaria y una serie de rasgos que escapan continuamente a formar una poética² que unifique a estos autores emergentes. El punto de partida de esta línea literaria “[...] secreta, esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos” (Rama, 1966), se sitúa en la publicación de *Los Cantos de Maldoror*.

Lo inasible de estas nuevas escrituras no debe conducirnos a pensarlas como “fantásticas” en oposición al realismo reinante en el momento. En esta nueva línea literaria la oposición cae porque los escritores “raros” no quedan atrapados en el género fantástico, sino que se sirven de los elementos fantásticos para explorar y explotar el mundo. De esta generación, quien mejor representa el espíritu experimental, subjetivo e inconformista es Armonía Somers.³ La aguda observación de Rama parecería sostenerse en las palabras de la autora:

[...] *mi literatura puede juzgarse a veces como poco iluminada, y para algunos de difícil acceso*. Confieso que a veces no comprendo que lo parezca, ya que por haber salido de mí tengo confianza de mano con ella. Pero si alguna vez yo misma quedo atrapada en el cuarto oscuro de lo que he creado, un personaje, un desenlace, me doy a pensar que *lo hice para salvar*, para rescatar, *para no inmolarse a alguien o a algo en la excesiva luz del signo, y en la espantosa claridad que encierran todas las convenciones*. (El subrayado es nuestro) (Somers, 1990: 239)

Sin embargo, el interés por ubicar a estos autores en una corriente literaria no cesa. Así, con mayor rigor se los sitúa bajo el manto de la “literatura imaginativa”.⁴ Esta categorización tiene su correlato en una observación recurrente que consiste en pensar esta “línea literaria indecisa” como incapaz de leer, interpretar y dominar la realidad, lo cual cae automáticamente cuando aceptamos que vivimos un desequilibrio entre el hombre y el mundo. Desde este punto de vista, “los raros”, en tanto emergente de este conflicto, reconocen e indagan críticamente la sociedad expresándose mediante intensas vivencias personales:

De ahí que esta orientación literaria pueda ser, eventualmente más realista que otras así tituladas, y, sobre todo, más auténtica de las auténticas condiciones de una sociedad –o de una clase en un determinado período–. Este realismo profundo –o “*sans*

Rosana Guardalá

Es profesora en Letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (Santa Fe, Argentina), donde actualmente se desempeña como docente en la Cátedra de Análisis del Texto del Primer Año Común y en el Postítulo de Formación Universitaria en Lengua. Integra el Consejo de Organización de la revista *Saga* de la Escuela de Letras. Participó de la escritura del primer volumen de *Retóricas del Decir. Lenguaje, verdad y creencia en la escritura académica*, en el marco del Programa de Alfabetización y Escritura Académica. Ha colaborado tanto en revistas académicas y literarias, como en medios periodísticos. Actualmente está realizando su Doctorado. En su investigación trabaja las subjetivaciones femeninas textuales disidentes en la obra de Armonía Somers y Marosa di Giorgio.



rivages” como quiere Garaudy— es por lo común presentista, carente de perspectivismo y está [...] teñido de elementos irracionales y emocionales [...], nuevos matices de sensibilidad y aun de hiperestesia, y un frenesí inventivo en que la imaginación puede trabajar muy libre [...].

(Rama, 1966: 9)

De acuerdo con la lectura de Ángel Rama, la década de 1940 se manifiesta como “una de las interrupciones experimentales más considerables” (1966: 11). Ahora bien, la aparición de esta literatura que emplea los elementos fantásticos pero sin perder de vista la realidad y que se muestra con propia originalidad, podría atribuirse, según Ángel Rama, a tres factores: la incorporación a la lengua española de las grandes creaciones del vanguardismo de entre ambas guerras; la actitud de violenta ruptura con la tradición nacional y el retiro de la convivencia social que condena a la nueva generación a la marginalidad.

Después de este acercamiento a “los raros uruguayos” estamos en condiciones de pensar si, salvando las fronteras y decisiones editoriales, este escenario escriturario que incluye a Armonía Somers entre los autores antologizados podría resultar extensivo a Silvina Ocampo.⁵ Por ello es preciso preguntarse: ¿Qué características de su literatura posibilitarían

esta lectura? La escritora argentina manifiesta en su prosa nuevos matices de sensibilidad, producto de una libertad escrituraria⁶ que evidencia un quiebre con respecto a sus antecesores y la coloca en un espacio literario diferente.

Ahora bien, desde la perspectiva antedicha, ambas escritoras se distancian de la voz realista que reinaba en sus países y ponen en escena una voz que oscila entre la 1ª y la 3ª persona, y que por momentos hasta pareciera querer confundirse con la autorial. Este rasgo que se manifiesta como evidente a partir de la lectura atenta de sus obras nos permite reunir las en nuestro análisis (si bien, el trabajo con la voz narrativa solo marca el punto de partida de una serie de encuentros). Las fronteras geográficas parecen haber sido el único impedimento o requerimiento editorial que sostendría la distancia entre una y otra. En pocas palabras, sería posible pensar a Silvina Ocampo dentro de la antología *Aquí. Cien años de raros*.

Caminos trazados, las lecturas críticas sobre Armonía y Silvina

La crítica literaria ha ensayado diversas lecturas con el fin de deslindar la rareza que acentúan estas autoras. Por este motivo, existen ciertos caminos críticos hipertransitados por los que podemos entrar en sus obras. Por estos senderos tendremos la certeza de no perdernos, pero tampoco desafiaremos nuevas perspectivas de abordaje. A continuación, revisaremos algunos de ellos.

El estilo áspero, desparpajado, osado, o si se quiere provocador y hasta por momentos barroco de Armonía Somers⁷ condujo a la crítica a leer sus producciones desde lo onírico, lo perverso, la inserción de lo real en lo sobrenatural, la metamorfosis hasta la tensión entre la realidad y lo irreal o imaginario. Ello ha direccionado una serie de lecturas.⁸ Entre las más difundidas encontramos la autobiográfica y la fantástica,⁹ en ocasiones ligadas a un abordaje de los Estudios de Género.

Mientras que en la narrativa de Silvina Ocampo se ha atendido a la anomalía, la transgresión, la remisión, la “tortícolis” de la sintaxis, la transmutación y la saturación de la cursilería.¹⁰ Con respecto a estos elementos, Judith Podlubne sostiene que existen dos principios de lectura que ordenan la interpretación de los relatos de Ocampo: “[...] por un lado el principio de autorreferencialidad; por otro, el principio paródico. En ocasiones, ambos resultan conciliables y contribuyen a una imagen definitiva de su literatura [...]” (1996: 73). Ahora bien, en 2011 Podlubne publica bajo el sello editorial Beatriz Viterbo *Escritores de “Sur”*. *Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Allí

presenta la siguiente hipótesis de lectura: en la revista *Sur* convivieron y polemizaron dos morales literarias antagónicas. Por un lado, una moral humanista, y por otro, una moral formalista. Nos interesa esta lectura en tanto Podlubne observa que la obra de Silvina Ocampo abre una alternativa al antagonismo entre las morales literarias de *Sur*, en la singularidad que la caracteriza, dejando en suspenso los criterios dominantes en la revista e inventando valores nuevos.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, observamos que en ninguno de los casos mencionados se ha atendido a la configuración espacial como generadora de sentidos. No obstante, consideramos que los espacios, a menudo juzgados como meros decorados o soporte del accionar de los sujetos actuantes, se presentan como una cifra de lectura en la obra de estas autoras. En consecuencia, los espacios desatendidos por la crítica literaria son tan decisivos como los protagonistas o la elección de la voz narrativa.

A los fines de indagar en la formulación anterior, seleccionamos una serie de cuentos y relatos. Se trabajarán “El derrumbamiento” y “La puerta violentada” de Armonía Somers; mientras de Silvina Ocampo se abordarán: “La casa de azúcar” y “El sótano”. La elección de esta serie reside, en primer término, en que en ella se manifiesta claramente cómo el tratamiento del espacio es un elemento configurador de sentido a partir del cual puede leerse la obra de dichas autoras. En segundo lugar, los textos escogidos ponen en evidencia que los espacios configuran un territorio escriturario que aúna a Silvina Ocampo y Armonía Somers.

La espacialidad en Silvina Ocampo y Armonía Somers, una lectura pendiente

En este artículo ensayaremos una hipótesis de lectura: Silvina Ocampo y Armonía Somers trazan en sus textos una cartografía literaria que las une y que se configura a partir del encastre de espacios a los que llamaremos “espacios corridos”.¹¹ Nombramos de este modo a aquellos sitios que han trascendido las determinaciones y límites culturales que los definen, desplazándose y resignificándose. Planteamos tres tipos: el primero, lugares abiertos que se convierten en cerrados; el segundo, lugares anónimos que se convierten en propios; y el último, lugares que habitualmente son cálidos y acogedores pero que se mueven construyéndose como sofocantes.

La idea de trabajar los espacios surge del diálogo con la lectura de Mieke Bal,¹² quien plantea que estos pueden funcionar de dos modos en una historia. Por un lado, un cuadro más o menos concreto en el que transcurren las acciones, es decir, solo como un

marco. Por otro, el espacio se convierte en objeto de presentación por sí mismo, se “tematiza” y pasa de ser un lugar de acción a uno de actuación.

Desde este punto de vista, el espacio puede tener un funcionamiento *estático o dinámico*. Nos interesa detenernos en el segundo tipo. Un espacio que funciona de este modo se muestra como un factor que permite, que facilita el desplazamiento de los personajes (traslados, viajes, etc.). En otras palabras: “[...] el espacio se presenta como zona de paso susceptible de grandes variaciones” (Bal, 1990: 104) y estos movimientos se hacen visibles en espacios que se pueden presentar implícita o explícitamente.¹³

Hasta aquí hemos revisado someramente la concepción espacial, su construcción y la importancia que esta tiene para la fábula desde esta perspectiva narratológica. Ahora bien, de esta línea de trabajo tomamos la noción del espacio como construcción perceptiva y dinámica que afecta a la constitución, metamorfosis y actuación de los personajes. No obstante, desechamos la idea del espacio como un elemento más de la fábula. Por ello, consideramos solo los anteriores aspectos de la propuesta de Bal. Observamos que en las obras de Armonía Somers y Silvina Ocampo se evidencia una fisura con respecto a la construcción espacial. Como ya hemos mencionado, en ellas la espacialidad no es mero soporte físico para el “qué hacer de los personajes” ni persigue “fortalecer el efecto de realidad”, en otras palabras, los espacios no son accesorios sino esenciales.

En estas narrativas, los espacios y los personajes se constituyen y se modifican solidariamente, es decir, los espacios no se agotan en la idea de ser una zona propicia para que los personajes se trasladen y/o transformen, sino que se tornan protagónicos y por lo tanto significativos. Por ejemplo, en “La casa de azúcar” el hogar en el que se instala la pareja recién casada actúa de dos modos diferentes con respecto a los protagonistas; mientras que para el marido la casa comienza a ser un lugar peligroso en el que late la mentira pronta a ser descubierta; para Cristina, como sitio acogedor va perdiendo el color hasta transformarla en una mujer diferente. Más adelante nos detendremos en un análisis exhaustivo de este tema.

Otro punto de fisura que ancló aún más nuestra hipótesis es la proliferación de espacios disímiles que, en una primera instancia, parecerían no poder coexistir. Esta idea no es del todo nuestra, se desprende de los planteos que Foucault presenta con respecto a los espacios diferentes en su libro *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Allí sostiene que:

El espacio en el cual vivimos, por el cual somos atraídos fuera de nosotros mismos,



en el cual precisamente se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, ese espacio [...] es en sí mismo heterogéneo. En otras palabras no vivimos en una suerte de vacío, en cuyo interior se podría situar a individuos y cosas. [...] vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y absolutamente no superponibles. (2010: 68)

Plantea que estos espacios pueden ser de dos tipos. Por un lado, están las utopías que se podrían definir como “emplazamientos sin lugar real”, causa por la que se pueden considerar como espacios fundamentalmente irreales. Por otro y en oposición, las heterotopías, que son especies de contra-emplazamientos que impugnan e invierten a otros emplazamientos reales que encontramos en el interior de la cultura. Sin embargo, ello no significa que no sean localizables. Foucault encuentra, por ejemplo, en el espejo una forma de mostrar estas dos experiencias. Por un lado, el espejo es una utopía, ya que es un lugar sin lugar. Es decir, cuando me miro al espejo estoy allí, pero también es allí donde no estoy. A su vez, es también una heterotopía, porque el espejo existe realmente y además ejerce un efecto rebote sobre el sitio que ocupo, ya que es el espejo el que me permite descubrir mi ausencia en el lugar en el que estoy.

Si bien resulta tentador homologar las heterotopías a “los espacios corridos”, no obstante sería insustancial pensarlos como sinónimos por varias razones. Si revisamos los principios que constituirían la ciencia de la Heterotopología,¹⁴ observamos que cada sociedad constituye sus propias heterotopías. De este modo, no podríamos pensar “los espacios corridos” como heterotopías. Porque si bien consideramos que las escritoras han sido capaces de plasmar en sus ficciones materiales lo que supieron leer en la realidad circundante, no obstante, no podemos confirmar que estos nuevos espacios sean el reflejo de heterotopías que aparecieron en sus sociedades. Esta disidencia entre “los espacios corridos” y las “heterotopías” se agudiza en el segundo principio. De este modo, ambos principios dejan caer por tierra cualquier intento primario por simplificar nuestra lectura.

Entonces, ¿con qué ideas de esta propuesta dialoga nuestra hipótesis? Es posible leer en estos “espacios corridos” algunas características de la propuesta de Foucault. En los tipos que planteamos encontramos desplazamientos de espacios que se han transformado en sus contrarios. Otra idea que recuperamos en esta nueva categorización es la coexistencia de lugares que parecerían resultar incompatibles.

Ahora bien, una vez deslindadas las líneas teóricas que nos permitieron tejer nuestra hipótesis, veamos de qué modo actúan y aparecen “los espacios corridos”.

Comenzaremos con “El derrumbamiento”,¹⁵ texto de Armonía Somers que da nombre al volumen de cuentos que publica en 1953 en Montevideo. Aquí nos detendremos en la casa, en la que podríamos leer ciertos rasgos heterotópicos en tanto se presenta como sitio de cruce de diferentes espacios, o en términos foucaultianos, como “la yuxtaposición en un lugar real de varios espacios, que normalmente serían, deberían ser incompatibles”.

El protagonista busca un lugar que solo conoce por lo que otros le han dicho, porque él nunca ha estado allí. De todos modos, aunque desconocida, la casa es anhelada y por lo tanto emotivamente cercana. Esa es la razón por la que rápidamente pasa a ser denominada como refugio, en la medida en que no solo lo alberga, sino también no lo cuestiona.

Esta construcción nos proporciona elementos que nos permiten leer en ella dos corrimientos espaciales. Por un lado, la casa, que en el comienzo era anónima, se convierte en lugar propio y pasa a ser percibida como: “una hermosísima ruina, un asilo” (Somers, 1967: 11): un hogar. Este desplazamiento es posible porque “el espacio es construido perceptivamente o en relación con la percepción del protagonista” (Bal, 1990).

En estrecha relación con el desplazamiento anterior surge otro. El refugio concebido como lugar cálido de reparo y descanso pasará a ser un espacio sofocante y terminal en la medida en que también “aquella casa era la institución del vagabundo, el último asilo en la noche sin puerta” (Somers, ob. cit.: 12), donde indefectiblemente será buscado.

En las ficciones seleccionadas de Silvina Ocampo, encontramos configuraciones espaciales que atienden a la misma lógica de desplazamiento. Por ejemplo, en “La casa de azúcar”¹⁶ la vivienda, al igual que en “El derrumbamiento”, es un sitio vertebrador de la historia. Por ello no es accesorio el modo en que el protagonista masculino percibe este espacio y los inconvenientes que esta elección conlleva:

[...] encontré una casita en la calle Montes de Oca, que parecía de azúcar. Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad. Tenía teléfono y, en el frente, un diminuto jardín. Pensé que esa casa era recién construida, pero me enteré de que en 1930 la había ocupado una familia, y que después de alquilarla, el propietario le había hecho algunos arreglos. Tuve que hacerle creer a Cristina que nadie había vivido en la casa y que era un lugar ideal: la casa de nuestros sueños. (Ocampo, 2006: 210 y 211)

La casa es el hogar, en otras palabras: el lugar soñado en el “que se respira limpio”, y a su vez es el lugar cerrado que mantiene aislada a Cristina del mundo. Así lo corroboran las palabras del protagonista: “Yo temía que, por los vecinos, Cristina se enterara de mi mentira, pero felizmente hacía sus compras fuera del barrio y jamás conversaba con ellos” (37). Sin embargo, esta casa por momentos cárcel, al igual que el refugio del cuento de Armonía, se mueve en dos sentidos opuestos a los originales. Observaremos a continuación cómo la construcción dinámica del espacio facilita que este se presente, en palabras de Bal, como “zona de variaciones”.¹⁷

En un primer momento, los límites físicos que la separan del resto del mundo parecen ir difuminándose a medida que aquellos personajes que se acercan la van construyendo relacionadamente con el afuera. Así, la persona que llama al teléfono buscando a la inquilina anterior, el vestido de terciopelo que llega para la dueña de casa, el perro que una tarde aparece en el jardín y el hombre disfrazado de mujer que busca a Violeta, colaboran en el desmantelamiento de la casa. Todos estos episodios van desgajando la casa hasta convertirla, por medio de la figura de su antigua dueña Violeta, en un espacio abierto.

No obstante, se produce un segundo movimiento en el que “el hogar” se convierte en un lugar peligroso para el marido de Cristina:

Nos queríamos con locura. Pero mi inquietud comenzó a molestarte, hasta para abrazar a Cristina por la noche. Advertí que su carácter había cambiado: de alegre se convirtió en triste, de comunicativa en reservada, de tranquila en nerviosa. No tenía apetito. Ya no preparaba esos ricos postres, un poco pesados [...], ni adornaba periódicamente la casa [...] como era su costumbre. Ya no me esperaba con vainillas a la hora del té, ni tenía ganas de ir al teatro o al cinematógrafo [...] (El subrayado es nuestro). (Ocampo, ob. cit.: 212)

La voz del narrador trae consigo la intranquilidad que le provocan las nuevas modalidades de su esposa. Este “no hacer diario” de Cristina manifiesta cómo la transformación de la casa incide proporcionalmente en la configuración identitaria de sus habitantes. Entonces, si atendemos a estos desplazamientos, podemos leer esta tarea co-constructiva entre espacio y subjetividad en los términos de Foucault, en tanto no vivimos en un vacío, en cuyo interior se sitúa a individuos y cosas, sino en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y absolutamente no superponibles.

Antes de continuar, es preciso destacar aquí una breve observación crítica con respecto a la configuración espacial. Perera San Martín sostiene que los cuentos y relatos de Armonía no se sujetan a las coordenadas espaciales y temporales sino que las modelan a su antojo. Por lo tanto, si bien en muchos de sus textos se podría reconocer Montevideo o un Uruguay rural, no obstante para el crítico, el tiempo y el espacio serían solo un: “[...] mero marco funcional en que las narraciones y la historia se apoyan, ya que en alguna parte y en algún tiempo deben transcurrir” (1999: 24). En contraposición a esta observación, nuestro análisis demuestra que en los cuentos de Armonía, y podríamos hacer extensiva esta afirmación a Silvina Ocampo, los espacios no son accesorios sino fundamentales, en tanto abren nuevas perspectivas de lectura.

Pues bien, ahora observemos cómo actúan “los espacios corridos” en “La puerta violentada” de Armonía Somers. Aquí se narra cómo la locura se apodera de una familia constituida por tres mujeres mayores y un hermano barbero.

Todo comienza en el comedor familiar a la hora de la cena cuando Juan rompe y tira un billete de lotería por no haber acertado. Ese mismo billete será el que desencadene la desgracia que vehiculizará la historia. A la semana siguiente del hecho mencionado, Juan no adquiere como de costumbre el billete. Pero como si fuera una burla del destino, ese día su número sale sorteado. Inmediatamente, Juan cae preso de un estado apopléjico que no le permitirá volver a su trabajo y que en consecuencia afectará la vida de sus hermanas. Por ejemplo, Virginia, la mayor de ellas, comenzará a deambular por la casa vestida de blanco. Ese “secuestro”¹⁸ arrastra consigo el cartel que pondrán en la puerta de la casa: VIOLETAS. La solución ante el infortunio es vender las violetas que cubrían el patio. En palabras del narrador: “[...] no había otro remedio, venderían el alma de la casa [...]” (68). Ante los avatares económicos es el alma “de la casa”, y no ellas mismas, la que se sacrifica. De este modo surgen dos nuevos desplazamientos espaciales. Como ya hemos visto en “La casa de azúcar”, aquí también este sitio ha dejado de ser un hogar. Así, la casa se va tornando una suerte de asilo psiquiátrico que primero hospedará a Juan, luego a Virginia, continuará con Violeta, hasta llegar a Clara.

En este espacio, ahora construido como un espacio sofocante en el que los personajes quedan “secuestrados” una vez que *entran* en la locura, puede leerse una veta heterotópica. Este espacio, ahora cerrado y asfixiante, queda aislado del espacio circundante. Así, la puerta de la que cuelga el cartel de “violetas” es el límite con el afuera y a su vez el que separa la locura de la cordura: “Quedó desde entonces Clara para salir

al mundo, para comprar con fino y desesperado tacto, para inquietar aún el aire cataléptico de la casa” (71). Sin embargo, al poco tiempo de la muerte de Juan, ella también entra en la locura y comienza: “[...] a alimentarse sin salir al aire, como los roedores, de los que nunca se sabe cómo encuentran vitualla [...]” (76).

Ante la situación anterior, los vecinos empiezan a sospechar que Clara había muerto. Por ello violentan la puerta con el fin de comprobar si aún vivía alguien allí y entran a la casa que parecía estar deshabitada. La aparición de “[...] una figura de mujer, mortalmente blanca desde el traje hasta el rostro [...] se quedó parada allí mirando la invasión, huidiza y al mismo tiempo quieta [...]” (77) confirma lo que el vecindario no podía creer: Clara estaba viva pero completamente desquiciada. En este breve episodio, al igual que los personajes que tiran abajo las paredes de “La casa de azúcar”, los vecinos refuerzan el desplazamiento de la casa a un espacio sofocante configurado como psiquiátrico. Pero además, “La puerta violentada” cae y con ella los límites físicos de este espacio, en tanto la casa, ahora asilo, es constituida como tal, relacionalmente.

El último relato breve al que haremos referencia es “El sótano” de Silvina Ocampo. La protagonista es una prostituta que se alimenta de lo que le da la vecina de arriba y desayuna con caramelos o con lo que guarda en sus bolsillos. Sus vecinos la llaman Fermina porque vive con ratones a los que les pone nombre. Mora en un sótano convertido en un hogar a partir de pequeños restos de hogar que le traen sus clientes y vecinos. En este texto los “espacios corridos” también están claramente presentes. Revisemos cómo se configura aquí la espacialidad. El sótano, espacio culturalmente determinado como “el lugar para lo desechable”, surge ahora como un lugar cálido. De este modo lo describe la narradora:

Tengo un espejo grande y un sofá o cama turca que me regaló un cliente millonario, cuatro colchas que fui adquiriendo poco a poco de otros sinvergüenzas. En baldes, que me presta el portero de la casa, traigo por las mañanas agua para lavarme la cara y las manos. Tengo una percha, para colgar mis vestidos detrás de un cortinaje, y una repisa para el candelero. No hay luz eléctrica ni agua. Mi mesa de luz es una silla, y mi silla un almohadón de terciopelo. (Ocampo, 2006: 241).

De acuerdo con la observación anterior, se daría un desplazamiento contrario al que propusimos en tercer término en nuestra hipótesis. En este caso,



el espacio sofocante, adverso, inhabitable, se convierte en acogedor, habitable y cálido. De la percepción de Fermina se desprende la idea de la casa como un espacio utópico, ya que como los niños que se ocultan debajo de las sábanas y arman así una tienda de indios, la protagonista vive en el sótano como en una suerte de casa ideal, pese a las carencias, que no es real ni perceptible como tal para sus pares (vecinos, clientes, etc.).

Asu vez, observamos un segundo desplazamiento. Esta casa que ha ensamblado la protagonista ya no puede ser leída como un espacio anónimo sino como un lugar con nombre propio. Por ello, no es artificioso que la narradora se sienta realizada y diga: “Soy feliz. ¡Qué importa que sea un sueño! Tengo sed: bebo mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo. No vendrá la policía a buscarme. [...] El techo se está desmoronando, caen hojitas de pasto: será la demolición que empieza. Oigo gritos y ninguno contiene mi nombre. [...] Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (241).

El sendero escogido para entrar en la obra de Armonía Somers y Silvina Ocampo nos ha demostrado que fueron capaces de leer lo fortuito y endeble de los límites materiales que en apariencia las encierran en literaturas nacionales. Este hecho queda a la vista en la lectura que presentamos. En ella, Silvina Ocampo y Armonía Somers son habitantes de un mismo territorio escriturario que trasciende fronteras geopolíticas.

El análisis crítico propuesto de las obras escogidas nos ha permitido observar que entre lo no dicho y lo verbalizado aparece el espacio como un gran constructor de sentido. Lejos de ser un soporte material o un elemento que está al servicio del verosímil, la configuración espacial, una vez más, evidencia las particularidades de escrituras que se resisten a las taxonomías y abre el diálogo a nuevas y futuras lecturas críticas.

Para finalizar, es evidente que las divisiones y las denominaciones vienen a calmar algunas líneas de la crítica literaria que precisa cercar las escrituras que indagan sobre la existencia misma. No obstante, como ha quedado a la vista en el análisis propuesto, esta preocupación no desvela a ninguna de las autoras, que continuamente buscan abrir las fisuras que se generan en los límites.

Notas

¹ Este volumen es el tercero de la colección *Aquí* de la Editorial Arca. Los otros dos títulos que forman esta serie son: *Contreras/ Fernández/ Galeano/ Onetti/ Musto/ Sclavo: Aquí Montevideo, gentes y lugares* y *Ibarbourou/ Lago/*

Silva/ Silva Vila/ Somers/ Zani: Aquí, la mitad del amor.

² Rama (1966) los presenta como “una tendencia minoritaria de la literatura nacional”. Esta denominación se sostiene en que estos nuevos autores no frecuentan la “literatura tradicional o verosímil” más que episódicamente y a modo de laboratorio del que extraen compuestos para creaciones más públicas. Cf. “Prólogo” a *Lautreamont/ Quiroga, Ferrando/ Hernández/ Díaz/ Garini/ Somers/ Silva Vila/ Eyherarvide/ Massa/ Campodonico/ Di Giorgio/ Sclavo/ Rein y De Mattos: Aquí/ cien años de raros*. Montevideo: Arca.

³ Para una lectura biográfica de Armonía Somers se sugiere revisar: Álvaro Riso: “Un retrato para Armonía Somers (cronología y bibliografía)”, en Rómulo Cosse (ed.) (1990): *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*. Montevideo: Librería Linardi y Riso, págs. 247-283.

⁴ Denomino de este modo a una nueva sensibilidad artística que se interesa menos en la representación y más por el despliegue imaginativo, así como también atiende a la funcionalidad interna de los elementos narrativos más que a su carácter representativo de la realidad existente. Cf. Hugo Verani (julio-diciembre 1992): “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, N.º 160-161, Pittsburg, págs. 777-800.

⁵ Para una lectura biográfica-bibliográfica de Silvina Ocampo revisar: A. Mancini y N. Domínguez (2009): “Cronología”, en *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, págs. 9-34.

⁶ Sigo aquí la lectura de Rosalba Campra: “Las reglas gramaticales han perdido su validez, o mejor dicho, se han transformado en emboscada [...] se trata de una modalidad de construcción ficcional [...]”, en “Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible” (págs. 191-197), citada en A. Mancini (2004): “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”, en Sylvia Saítta (directora) (2004): *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé.

⁷ Para revisar cuestiones estilísticas se recomienda: A. Visca (1990): “Un mundo narrativo fantasmagórico y real”, en Rómulo Cosse (ed.) (1990): *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*. Montevideo: Librería Linardi y Riso, págs. 11-15; E. Pérez de Medina (1997): “Sobre Armonía Somers”, en Noé Jitrik (comp.) (1997): *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, págs. 27-35.

⁸ Podemos nombrar aquí una serie de lecturas que comienzan a atender a la obra de Somers y dialogan entre sí, pese a su distancia temporal con respecto al

momento de producción crítica. Por un lado, el ensayo de Mario Benedetti (1969) que la encasilla dentro de una literatura de corte obscuro. Por otro lado, Ángel Rama (1972) lee la obra de Armonía Somers en tanto “literatura de la abyección”. En cierta consonancia con la línea anterior, Jorge Arbeleche (1990) observa una escritura que plantearía una “estética transgresiva”. Más recientemente, Núria Calafell Sala (2010) se propone un abordaje en el que conjuga el cuerpo, la escritura y la subjetividad, dando por resultado una ética de lo ex-céntrico. Esta lectura crítica entra en diálogo con los Estudios de Género.

⁹ En esta línea, Ana María Rodríguez Villamil (1990) es quien se ha ocupado de manera plena del estudio de los elementos fantásticos en la obra de Armonía Somers. Ahora bien, existen otras lecturas críticas que articulan la visión fantástica con la preocupación por la subjetividad. Entre las más representativas, encontramos a Evelyn Picón Garfield (1990), Alejandra Mailhe (2000) y Susana Zanetti (1995, 1997). Con respecto a la línea autobiográfica, el trabajo más reciente y exhaustivo es el de la crítica argentina María Cristina Dalmagro (2009), quien en su libro *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers* ha indagado sobre la “ficción autobiográfica” a partir de la minuciosa lectura de la novela de Armonía Somers *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), en diálogo con una serie de escritos, entrevistas y otros artículos que corresponden a la carrera pedagógica de la autora. Tampoco podemos pasar por alto una serie de lecturas que en principio y de modo pre-teórico comenzaron a revisarla como parte de la “literatura de mujeres” (Ulla, 1985). La última lectura en esta línea, pero ya no en sentido intuitivo sino teórico-crítico, es la que lleva a cabo Graciela Franco (2013) en un estudio comparativo entre Armonía Somers y Clara Silva.

¹⁰ Cf. A. Mancini (2003): “Sobre la estética de Ocampo”, en *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003, págs. 41-73.

¹¹ Es preciso dejar en claro que hablamos de espacios y no de lugares. Nuestra decisión radica en que: “[...] los lugares se pueden situar, del mismo modo que se puede indicar en un mapa la situación geográfica de una ciudad o un río. El concepto de lugar se relaciona con las formas físicas, medibles matemáticamente, en dimensiones espaciales” (Bal, 1990: 101). Por otro lado, estos mismos lugares contemplados *en relación* con su percepción son los que se denominan espacios.

¹² Nos referimos a su libro *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. España: Cátedra, 1990.

¹³ El espacio es condición necesaria para el hacer de los personajes. Por ello, Mieke Bal plantea que en la presentación implícita del espacio, el lector deberá co-construir más elementos. Por ejemplo, a partir del andar

de un personaje en bicicleta, podemos inferir que está en la calle, en la ruta o en un sendero. Mientras que si la presentación del espacio es explícita, el lector deberá reponer menos información porque esta le será dada por el narrador.

¹⁴ En 1966 Foucault menciona por primera vez las “heterotopías” en una entrevista radial que luego será publicada. En esta proponía una nueva ciencia: “la heterotopología”, que se fundaba en cinco principios:

- 1) no hay sociedad que no constituya su heterotopía o sus heterotopías. Esta es una constante de todo grupo social;
- 2) en el curso de su historia, toda sociedad puede reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía que había constituido antes, o incluso organizar otras que no existían todavía;
- 3) generalmente, la heterotopía yuxtapone en un lugar real varios espacios, que normalmente serían, deberían ser incompatibles;
- 4) la mayoría de las veces resultan ligadas a recortes singulares de tiempo. Podrían pensarse como emparentadas a las heterocronías.
- 5) tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla del espacio circundante.

Cf. M. Foucault (2010): “Las heterotopías”, en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, págs. 19-32.

¹⁵ “El derrumbamiento” cuenta la historia de un negro, Tristán, que luego de asesinar a un blanco huye durante toda una noche de tempestad, refugiándose finalmente en un albergue amparado por la estatua de la Virgen, rosa blanca del cerco. Agotado y algo enfermo, se acuesta a dormir encomendándose a su protección. Poco después, observa que la virgen baja de su plinto para hablarle. El negro no sabe si eso de verdad está sucediendo o es producto de la fiebre que está soportando. Sin embargo, la Virgen continúa avanzado hacia él pidiéndole que la ayude a derretir la cera de la que está fabricada. Atemorizado y al mismo tiempo sorprendido por lo que está ocurriendo, Tristán se excusa, declarándose indigno para llevar a cabo dicha tarea. De todas maneras, termina accediendo al pedido de la Virgen y la derrite a medida que la toca. Poco después, ella sale de ahí convertida en una mujer de carne y hueso que está dispuesta a “andar, odiar y llorar sobre la tierra”, como cualquier mortal. Finalmente, la historia concluye cuando unos hombres que buscan al negro irrumpen en el albergue. El negro, ya sin protección divina, es derrumbado por un ventarrón que aplasta también a aquellos que lo buscan.

¹⁶ El cuento relata las vivencias de una joven pareja que decide casarse y mudarse. Cristina, novia del

protagonista, pone una condición sine qua non: buscar un departamento nuevo, ya que según sus creencias, el destino de los anteriores ocupantes podía influir sobre sus vidas. Así su novio encuentra una casa, no era nueva pero parecía no haber sido nunca habitada. Sin embargo, a medida que pasan los días van ocurriendo algunos acontecimientos que dejan ver la existencia de una dueña anterior. Estos van modificando y templando el carácter de Cristina, quien finalmente un día huye de su casa siendo otra o habiéndose transformado por el destino de su anterior dueña.

¹⁷ Cfr. M. Bal (1990): ob. cit.

¹⁸ Esta palabra “secuestro” aparece por primera vez cuando se explicita que Virginia ha enloquecido y vuelve a aparecer como “nuevo secuestro” cuando enloquece Clara, como queriéndose construir una genealogía de la locura.

Bibliografía

- ARBELECHE, Jorge (1990): “Armonía Somers: una estética de la transgresión”, en Rómulo COSSE (ed.) (1990): *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*. Montevideo: Librería Linardi y Risso. Págs. 149-156.
- BAL, Mieke (1990): “Del lugar al espacio”, en *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. España: Cátedra. Págs. 101-107.
- BENEDETTI, Mario (1969): *Literatura uruguaya del siglo XX*. Alfa: Montevideo.
- CALAFELL SALA, Núria (2010): *Armonía Somers. Por una ética de lo ex-céntrico*. España, Vigo: Academia del Hispanismo.
- DALMAGRO, María Cristina (2009): *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- FRANCO, Graciela (2013): *Gradivas de medio siglo. Armonía Somers y Clara Silva ante la crítica*. Montevideo: Trilce.
- FOUCAULT, Michel (2010): “Espacios diferentes”, en M. FOUCAULT (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión: Buenos Aires. Págs. 63-81.
- (---). (2010): “Las heterotopías”, en M. FOUCAULT (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión: Buenos Aires. Págs. 19-32.
- MAILHE, Alejandra (2000): “El cuerpo como espacio de subversión fantástica en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers”, en *Mora: revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, N.º 6, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, págs. 120-126.
- MANCINI, Adriana y DOMÍNGUEZ, Nora (2009):

“Cronología”, en A. MANCINI y N. DOMÍNGUEZ (comp.) (2009): *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Págs. 9-34.

MANCINI, Adriana (2003): “Sobre la estética de Ocampo”, en A. MANCINI (2003): *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. Págs. 41-73.

(---). (2004): “Silvina Ocampo. La vejez en dos tiempos”, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, La Plata, Ediciones Al Margen, págs.79-92.

(---). (2004): “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”, en Sylvia SAÍTA (directora): *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé.

OCAMPO, Silvina (2006): “La casa de azúcar” y “El sótano”. *La furia. Cuentos completos*, Tomo I. Emecé Editores: Buenos Aires.

PERERA SAN MARTÍN, Nicasio (1990): “Armonía Somers. Una trayectoria ejemplar”, en Rómulo COSSE (ed.) (1990): *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*. Montevideo: Librería Linardi y Risso. Págs. 17-37.

PÉREZ DE MEDINA, Elena (1997): “Sobre Armonía Somers”, en Noé JITRIK (ed.) (1997): *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común. Págs. 27-35.

PICÓN GARFIELD, Evelyn (1990): “Yo soplo desde el páramo”, en Rómulo COSSE (ed.) (1990): *Armonía Somers, papeles críticos: Cuarenta años de literatura*. Montevideo: Librería Linardi y Risso.

PODLUBNE, Judith (1996): “Las lecturas de Silvina Ocampo”, en *Boletín N.º 5 del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, Buenos Aires, Talleres Nuevo Offset, págs. 71-79.

RAMA, Ángel (1966): “Prólogo” a *Lautreamont/ Quiroga, Ferrando/ Hernández/ Díaz/ Garini/ Somers/ Silva Vila/ Eyherarvide/ Massa/ Campodónico/ Di Giorgio/ Sclavo/ Rein y De Mattos: Aquí/ cien años de raros*. Arca: Montevideo. Págs. 7-12.

(---). (1972): *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca.

RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Ana María (1990): *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

SOMERS, Armonía (1967): “El derrumbamiento” y “La puerta violentada”, en *Todos los cuentos 1953-1967*. Montevideo: Arca.

(---). (1990): “Diálogo” con Miguel Ángel

Campodónico, en Rómulo COSSE (ed.) (1990): *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*. Montevideo: Librería Linardi y Risso. Págs. 225-245.

VERANI, Hugo (julio-diciembre 1992): “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, en *Revista Iberoamericana*, N.º. 160-161, Pittsburg, págs. 777-800.

VISCA, Arturo (1990): “Un mundo narrativo fantasmagórico y real”, en Rómulo COSSE (ed.) (1990): *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*. Montevideo: Librería Linardi y Risso. Págs. 11-15.

ULLA, Noemí (1985): “Recurso ficcional y discurso crítico en dos cuentos de Armonía Somers y Cristina Peri Rossi”, en *Femmes des Amériques* (Colloque International, 1985), AFSSAL, Édition préparée par Claire Pailler, Université de Toulouse-le-Mirail, 1986, págs. 241-249.

ZANETTI, Susana (1995): “La dorada garra de la lectura en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers”, en Roland SPILLER (ed.) (1995): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Lateinamerika-Studien, vol. 36, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. Págs. 453-464.

(---). (1997): “Literatura y enfermedad en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers”, en Noé JITRIK (ed.) (1997): *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común. Págs. 47-56.